

Artaud y el teatro performático

Por Julia Elena Sagaseta

Hablar de teatro performático es situarse en una instancia de fuerte cruce interartístico. La escena se mezcla con la *performance* y esto plantea diversas cuestiones.

La *performance* se presenta en una amplia variedad de formas y ocupa distintos lugares: se la puede leer desde el arte conceptual y también desde la carga de teatralidad que conlleva. ¿Con cuál de estas formas establece la relación el teatro performático? ¿Podemos hacer una clara definición del mismo?

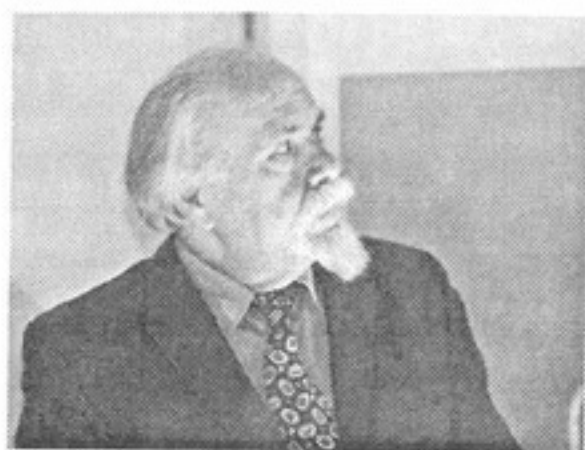
Podríamos comenzar a responder estas cuestiones a partir del concepto de performatividad que está implícito en la denominación. Richard Schechner dice que “la afirmación más radical de lo que es *performance* -o de lo que podría ser- reside en la noción de “performativo” de Austin” (2000:13). Llevado el enunciado performativo de Austin al teatro tendríamos que decir: es performativo cuando su sentido está dado por la pura representación de las acciones, se despliega en esa

realización y no puede pensarse fuera de esa realización. Su semántica es su pragmática. No depende de una narrativa anclada en un referente exterior.

Para Marco de Marinis (1982: 62-63) el teatro performativo es *teatro de presentación*. En ese teatro prevalece la auto-referencialidad y la auto-significación, sobre la remisión a otro distinto de sí, a la representación de un mundo ficticio, a la reproducción de una determinada realidad.

En el *teatro de representación*, la puesta en escena, por los estatutos convencionales que la fundan, funciona globalmente como sistema semiótico transparente y como evento ficticio, que es el prevaleciente, aunque puede contener acciones reales u objetos verdaderos.

En cambio, en las formas teatrales que se ubican fuera del estatuto de la representación, las con-



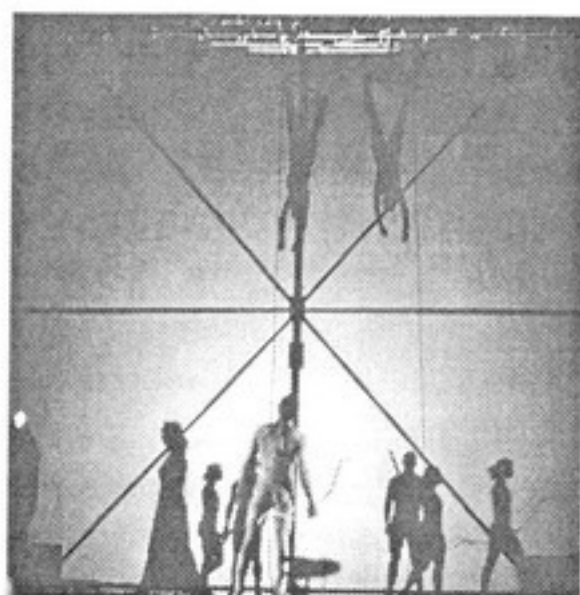
Grotowski.

diciones productivas del espectáculo (aunque pudieran contener elementos ficticios) se ponen generalmente como presencia auto-reflexiva y no ficcional.

De Marinis especifica su idea del *teatro de presentación* con ejemplos concluyentes: el *happening*, la *performance*, la *acción parateatral* de Grotowski, pero también lo encuentra en géneros tradicionales como el circo y el teatro de variedades.

En esta primera aproximación, el teatro performático se acerca, como vemos, no sólo a la *performance* y al *happening* sino a los principios formales del *arte vivo*. Y, en verdad, una parte de ese teatro responde a esas características, como en los espectáculos de La Fura dels Baus, los del grupo De la Guarda, lo que realizó Tadeusz Kantor en su etapa de *Teatro Happening*, o la concepción de "teatro de estados" de Eduardo Pavlovsky.

Pero si consideramos el térmi-



La Fura dels Baus.

no *performático* en su relación con la forma de arte que tiene, como una de las definiciones, el cruce interartístico, se amplía el campo. Podemos considerar como teatro performático aquella zona que ha incrementado la espectacularidad y la riqueza expresiva de la escena.

Roselee Goldberg (1988:198) recuerda que ya en los 80, la *performance* se presenta fuertemente atraída por el espectáculo. Relacionándose con la ópera y el teatro, crea un nuevo híbrido que, en muchos casos, revitaliza esas expresiones escénicas. Los espectáculos de Robert Wilson, Richard Foreman, Jan Fabre, del Squat Theatre, están en esta línea. Crean un teatro de gran fuerza visual en el que se unen arquitectura, plástica, música, danza, film, *performance*, literatura.

Refiriéndose al movimiento artístico que produce este teatro,



Richard Foreman.

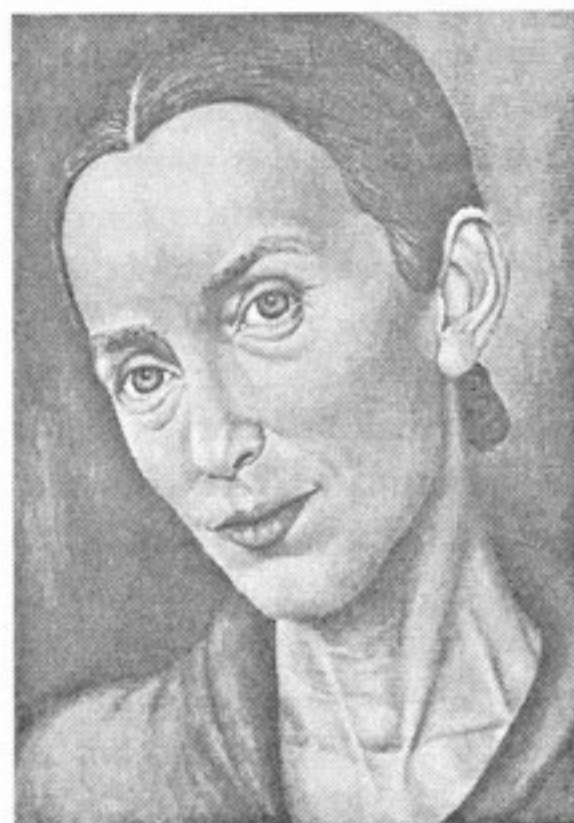
Goldberg detalla las características: el espacio se investiga en sus planos visuales y como lugar de movimiento; la palabra hablada es sonido más que narrativa, la música es ambientación arquitectural más que ritmo, melodía o armonía; y el cuerpo es la pieza clave que conecta todos estos elementos.

Nada de esto tiene que ver con las tradiciones del teatro, aún el de vanguardia. Los artistas cubren distintos roles en una sola persona: director, dramaturgo, escenógrafo, actor, coreógrafo y la escena se convierte en un laboratorio para efectos visuales y perceptivos.

También la danza se vio contaminada por este movimiento y generó la danza-teatro. En los espec-



Jan Fabre.



Pina Bausch.

táculos de Pina Bausch se pierden los límites entre el actor y el bailarín en la fuerte y expresiva presencia de cada uno de los miembros de la compañía. Por otra parte, los elementos plásticos son relevantes en las obras.

La misma ruptura de límites por la que se relacionan palabras, canciones, música, danza, film, actuación, en diversas medidas se-

gún las personalidades artísticas de las coreógrafas, se ven en los espectáculos de Anne Teresa De Keersmaeker, de Susanne Linke, de Sasha Waltz. La danza entra, así, en el ámbito del teatro performático.

Todas las formas de este teatro representan una oposición al texto-centrismo (lo que incluye, también, una oposición al logocentrismo). Establecen un cambio de relaciones entre la textualidad (que no necesariamente se anula) y los lenguajes de la escena. La palabra crece como literatura para entramarse con los otros lenguajes que convoca la obra teatral. Y esta relación interartística expande los límites en los que tradicionalmente (o al menos en la tradición occidental de dos siglos) se ubica al teatro.

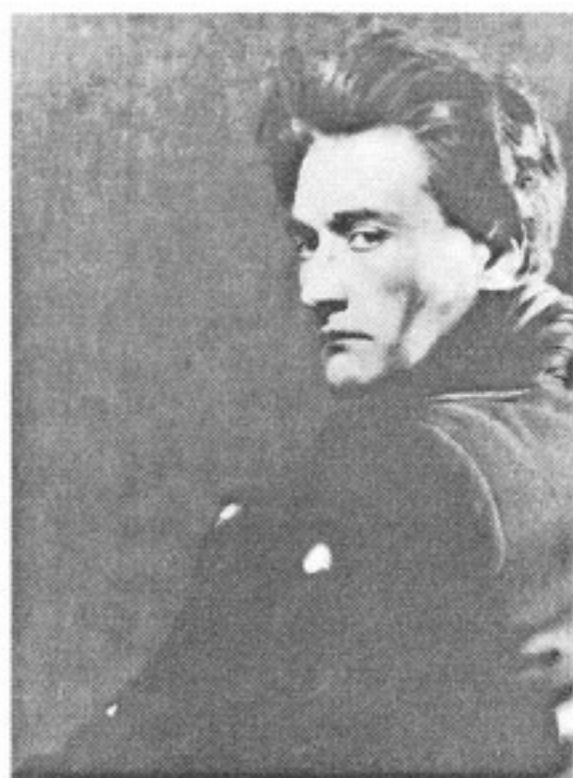
El teatro performático promueve la creación de formas híbridas que problematizan los métodos tradicionales de creación teatral y abren nuevas perspectivas. Vanden Heuvel señala los cambios conceptuales y estilísticos que se producen: uso de estructuras narrativas no lineales (usando formas de montaje y *bricolage*) y, a veces, anulación del carácter narrativo; desarrollo de sistemas de actuación más físicos que psicológicos; experimentos renovadores en el uso del tiempo, del espacio y de la puesta en escena (Vanden Heuvel, 1993:8).

Si bien el teatro performático crece, en el ámbito internacional, en los años 70 y 80, su inicio se encuentra en el teatro de vanguardia de los 60 -particularmente en la escena de New York y en los espectáculos de Grotowski y Tadeusz Kantor-, una escena de enorme energía que se expresa en la diversidad de experimentos de los estilos de actuación, en las investigaciones con el espacio (los "espacios encontrados", el teatro callejero, los lugares no convencionales), con las formas de ritualidad, con los cruces interculturales.

Las intuiciones de Artaud

Antonin Artaud, había anticipado muchos años antes este teatro y sus ideas han dominado, desde los 60, amplias zonas del mismo.

Las propuestas artaudianas, fueron las que produjeron mayor ruptura sobre la concepción canónica del teatro, por lo menos sobre la que ha predominado desde el siglo XIX. A fines de los años 30, Artaud escribía que había que "romper la casa de las palabras" y afirmaba que el texto ("el diálogo, cosa escrita y hablada") no pertenece a la escena sino a la literatura. Para Artaud el teatro era la escena, con su propia especificidad:



Antonin Artaud.

“Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado” (Artaud, 1983:40).

El teatro es, para Artaud, un

lenguaje escénico que se orienta, en primer lugar hacia los sentidos. Más tarde será atrapado por el intelecto. El espectador es atraído o subyugado por la escena, que debe ejercer un efecto de encantamiento. Por eso, en su concepción del “teatro de la crueldad”, propone que el espectador esté en el centro y el espectáculo a su alrededor, acuciándolo, envolviéndolo.

Todos los lenguajes escénicos se combinan para ejercer esa atracción cautivante: el sonido en su calidad vibratoria, la luz, además de colorear e iluminar, en su fuerza y sugestión; la acción, que no repite la realidad, sino que se hace “violenta y concentrada” y resulta, así, una especie de lirismo para excitar “una corriente sanguínea de imágenes”.

Se crea, entonces, una “poesía en el espacio” que sustituye a la poesía del lenguaje. Y esa poesía es la del “lenguaje-signo”, un aspecto importante del “lenguaje teatral puro”: signos, gestos y actitudes con un valor ideográfico. Es decir, se busca para el teatro un lenguaje que le sea propio, que sea autónomo, sin ninguna dependencia de algo exterior a él.

El teatro oriental (que Artaud conoció a través de la danza balinesa) es el modelo de esa escena de tendencias metafísicas a la que aspira, en contraposición al teatro

occidental, de tendencias psicológicas.

Abandonando el lugar central que las palabras han ocupado durante tanto tiempo, Artaud quiere destacar el lirismo del actor y retomar la idea del "espectáculo total". Vuelve, entonces, a la concepción del teatro como integrador de distintos lenguajes que ya estaba en el romanticismo y que también propusieron las vanguardias (y no hay que olvidar que Artaud participó del surrealismo).

En la idea artaudiana de "espectáculo total", el teatro toma elementos del cine, del circo, del *music-hall*, junto a todas las otras formas artísticas que forman en la escena la "poesía en el espacio" (el espacio auto-generado, autónomo): música, danza, plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado.

Pero Artaud no niega la palabra (al referirse a "entonación" la está involucrando en el entramado de lenguajes), sí la sujeción a ella y la palabra referencial, estructurante. La palabra debe "hacer metafísica", lo que para Artaud significa "producir un estremecimiento físico", considerar al lenguaje "como forma de encantamiento" (1983:50). La palabra como generadora de misterio, que en los *Cuadernos de Rodez* se hará no

sólo fuertemente poética sino jeroglífica (como en ciertos poemas dadaístas):

Uno se decide por el dolor pero no es un sumum sino una voluntad abisal

que se expresa mediante
un ser canto

ru de dur
ta rar e kresina
ta re rinu
ara ri dedi

que no quiere decir nada y
jamás ha dicho nada

(Artaud, 1989, 123).

La palabra como imagen sonora que huye de la claridad conceptual, la palabra como objeto, se entrama con los otros lenguajes de la escena. La palabra como pura presencia, como una pura realidad, que no induce al actor a ningún sentido psicológico, ni referirse a otra realidad que no sea la escena.

En esta concepción del teatro, Artaud pone en cuestión la triangulación autor-director-actor. El dramaturgo no pertenece al ámbito del teatro sino al de la literatura. La figura del autor, tal como se la concibe tradicionalmente, desaparece. Autor es el que concibe y realiza lo que acontece en la escena, la escritura es escénica. Si el dramaturgo quiere hacer teatro

tiene que hacerse director. Dado que la palabra es uno de los lenguajes de la escena, en relación con los otros, como ocurre en el teatro oriental, disociar las funciones de la escena y la dramaturgia responde a un teatro tan empobrecido como es, para Artaud, el occidental. Un teatro sin valor poético (sin la "poesía del espacio") que descalifica con furia: "... un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas..." (Artaud, 1989:44).

Eliminado el dramaturgo de la triangulación tradicional, sólo queda la relación director (el organizador de la escena) y actor. El cuerpo del actor es un lugar privilegiado de la experimentación. Como opina José A. Sánchez (1999,98) el lugar de la manipulación es el cuerpo y sólo desde el cuerpo se puede elaborar una nueva dramaturgia, sólo experimentando el cuerpo se puede expresar el drama.

También el espectador está físicamente implicado en el espectáculo ("el espectador en el centro"), cuando se han roto las distinciones de espacios. El espectador, entonces, en la concepción artaudiana está inmerso en la propuesta escénica, no identificado, como en la catarsis aristotélica.

A través de toda esta formula-

ción, Artaud está buscando un "drama esencial", el teatro en la búsqueda de una metafísica profunda y oscura, el teatro como doble de las fuerzas oscuras, del caos, de la zona de sombra y no de la realidad cotidiana a la que habitualmente se lo ha reducido ("copia inerte tan vana como edulcorada"). El teatro va a ser doble de una realidad "peligrosa y arquetípica". Y entra así, en un ámbito de ritual.

Con todas estas ideas, no es extraño que Artaud haya influido tan profundamente en las búsquedas expresivas, en las rupturas y renovaciones del teatro a partir de los 60 e incluso en muchas zonas de la *performance*.

La concepción artaudiana de la escena es performática. La idea de interrelación artística como la forma natural del teatro (que amplía rompiendo barreras entre alta cultura y cultura popular- con la incorporación del cine, el varieté, el circo), el cuerpo del actor como generador de experimentaciones, la concepción mítica y ritualista, han provocado la atención y han sido sugerencias profundas para muchos teatristas.

Encontramos su impronta en varios artistas fundamentales de los 60 y 70: en las investigaciones de Peter Brook de esos años sobre la estética artaudiana que produje-

ron su puesta *Marat-Sade*; en los espectáculos que realizó el *Living Theatre* impulsado por el impacto que le provocó a Julian Beck la lectura de *El teatro y su doble*; en la relación que establece Grotowski con la idea artaudiana del teatro como ritual y el tratamiento no intelectual; toda la línea de teatro intercultural que comienza con Grotowski y sigue con Brook, Schechner, Barba, tiene como mentor inicial a Artaud; la búsqueda de lo ritual y arquetípico que hace Richard Schechener con el *Performance Group*; la anulación de los espacios del espectador y el artista que hace el *happening*, involucrando al espectador en la propuesta, y está implícito el pensamiento artaudiano en la concepción escénica de Kantor.

Pero el influjo no se agota en los 60. Sigue recorriendo las zonas de búsquedas expresivas del teatro performático de las décadas

posteriores. Vuelve a Artaud, en los años 70 el *Squat Theatre*, con sus puestas fuertemente impactantes que rompen los límites entre lo público y lo privado y pueden declarar explícitamente la adhesión al incorporar textos de Artaud al espectáculo. Lo encontramos, por ejemplo, en los textos de Heiner Müller (no hay que olvidar que Müller, como quería Artaud era también director), particularmente la línea que conforma, entre otros, *Máquinahamlet*, *Medeamaterial*, *Ajax por ejemplo*, *La cruz de hierro*, *Carnicero y mujer*, *Descripción de un cuadro*, enormemente estimulantes para la escena y que exigen ser tratados en el entramado de lenguajes no verbales.

Adelantado a su época, incomprendido en su tiempo, provocador y visionario, Artaud, el actor de cine, el hombre de teatro, el poeta, sigue vivo y su enorme obra todavía tiene mucho que decir.

Julia Elena Sagasetta. Profesora en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Profesora titular en la Escuela de Artes del Teatro de la Universidad del Salvador y en el Departamento de Artes Dramáticas (IUNA). Investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado numerosos artículos de su especialidad en libros y revistas especializadas de nuestro país y del exterior.

Bibliografía

- Antonin Artaud. 1983. *El teatro y su doble*. Edhasa, Barcelona, 2ª reimpresión.
1989. *Cuadernos de Rodez*. Fundamentos, Madrid.
- Marco De Marinis. 1982. *Semiotica del Teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani.
- Roselee Goldberg. 1988. *Performance Art*. Barcelona, Destino.
- José Antonio Sánchez. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Michael Vandel Heuvel. 1993. *Performing Drama/ Dramatizing Performance. Alternative Theater and the Dramatic Text*. Michigan, The University of Michigan Press.